

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

ROK I. Poznań, dnia 20 lipca 1925. NR. 13/14.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

O kilku domniemanych, znanych i nieznanych kompozytorach polskich XVII i XVIII wieku.

Niema zapewne większej radości dla historyka muzyki polskiej, jak odnalezienie nieznanych dzieł znanych już kompozytorów polskich lub — zwłaszcza odkrycie kompozytorów, których nazwiska i dzieła spoczywały dotychczas w wiekowym śnie zapomnienia. Takimi nowszymi odkrywcami byli X. Polkowski, X. dr. Surzyński i Al. Poliński, częściowo także Żegota Pauli. Ich dzieła mniej lub więcej naukowe mówią nam o tem dostatecznie i wymieniają to wszystko, co ci pierwsi pionierzy zdołali znaleźć w zapomnianych i niezbadanych archiwach i bibljotekach. Nie wszyscy ich następcy mogą wykazać się takimi sukcesami, nie wszyscy bowiem mieli ku temu sposobność lub chęć. Losy dziejowe sprawiły, że tylko wiek XV, XVII i XVIII mogły i mogą zapewnić historykowi muzyki polskiej dokonanie nowych odkryć, obecnie jednak coraz trudniejszych, gdyż istotnie sporo już bibljotek i archiwów przeszukano zwłaszcza na terenie b. Galicji.

Szczegółowsze badania archiwalno-paleograficzne, przeprowadzone przez autora niniejszej pracy, podjęte na nowo w okresie powojennym od r. 1922 (częściowo jeszcze w r. 1921), a odbyte wzgl. odbywające się głównie na terenie właściwej Małopolski, przyniosły szereg nowych odkryć, a prócz tego szereg sprostowań i uzupełnień. Mają one, zależnie od źródeł, różny charakter: a) odkrycie nowych nazwisk dawnych kompozytorów polskich, b) nowych lub fragmentarycznie dotąd istniejących dzieł znanych już kompozytorów, c) nieznanych

dzieł nieznanych kompozytorów, d) wykreślenie nazwisk i dzieł, uważanych dotychczas za polskie. Rezultatem jest także pewne uporządkowanie chronologji w dziejach muzyki polskiej, zwłaszcza w XVII i XVIII wieku. Zacznę od punktu d).

I. Z szeregu kompozytorów polskich XVII wieku skreślić musimy naprzód Jana *Borimiusa*. W archiwum wawelskiem znajduje się rękopis introitu „Rorate coeli", na którego okładce *X. Polkowski* napisał ołówkiem „Johannes Borimius". Omyłka ta polega na złej interpretacji liter, oznaczających głosy. Nie dość czytelne, ale możliwe do odczytania litery spowodowały uznanie liter „C" (Cantus) za „O" (Opus), „T" (Tenor) za „J" (Joannis) i „B" za początek nazwiska „Borimii" (genet.). Stąd zamiast „Cantus, Altus, Tenor, Bassus" odczytał X. Polkowski: „Opus Authoris Johannis Borimii". Bezprzedmiotowymi są zatem i co do kompozytorskiej roli Borimiusa zarówno notatka X. Polkowskiego na rękopisie i mój artykuł o Borimiusie w „Przeglądzie muzycznym" (Warszawa 1910, zeszyt I), jak i odnośne ustępy w pracach Z. Jachimeckiego („Wpływy włoskie", str. 186—188 i „Historja muzyki polskiej", str. 91) i innych podręcznikach. Domniemany utwór Borimiusa jest zupełnie niewątpliwie polskiego pochodzenia, zawiera jednak szczegóły, które zdradzają epokę raczej nawet Gorczyckiego nie Szarzyńskiego (n. p. zwiększone akordy sekstowe i rodzaj stylu melodyjnego). — Skreślić musimy następnie kilku „kompozytorów" polskich z końca XVII i pocz. XVIII w. Należą do nich: Sebastjan Antoni *Kaszczewski, Grudziński (!), Poziomkiewicz,* Wacław *Baworowski,* których wymienia prof. Jachimecki w swej ostatnio cytowanej pracy (str. 95 i 100). Autor „Historji muzyki polskiej" pisząc na str. 95 o Kaszczeńskim (tak wszędzie jest pisane jego nazwisko, nie „Kaszczewski", jak mylnie czyta tenże autor): „nazwisko jego niewymieniane dotychczas ani w pracach syntetycznych nad (!) historją muzyki polskiej, ani w rozprawach specjalnych" — widocznie arroguje sobie prawo pierwszeństwa w odkryciu dzieł Kaszczeńskiego. Nie miałbym nic przeciw temu, zwłaszcza wobec konieczności wykreślenia Kaszczeńskiego z szeregu kompozytorów polskich, gdyby nie to, że niestety zbyt pochopnie i jeszcze niekrytycznie... (15 lat temu!) pierwszą wiadomość o istnieniu Kaszczeńskiego umieściłem w „Przeglądzie muzycznym" w Warszawie w r. 1910, zeszyt 3, str. 3, a więc na 4 lata przed pracą prof. Jachimeckiego „Rozwój kultury muzycznej w Polsce" (1914), w której niema wzmianki o Kaszczeńskim. O tym muzyku wspominam też w wydanej przed tą pracą „Muzyce kościelnej w Polsce", stanowiącej uzupełnienie polskiego przekładu pracy Weinmana „Dzieje muzyki kościelnej" (Ratysbona b. r., str. 227) i będącej zapewne pracą syntetyczną. Opierając się na tem samem źródle, które dostarczyło mi wiadomości o Kaszczeńskim w r. 1910, t. j. na rękopisie nr. 5272 bibl. jag., przyznaje prof. Jachimecki Kaszczeńskiemu autorstwo 15

motetów wzgl. koncertów, znajdujących się w tym rękopisie w zeszytach nr. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23 i 24. Po wymienieniu tych utworów i podaniu ich tytułów daje autor wzmianki biograficzne i krótką charakterystykę, nie zajmującą się personalnym stylem domniemanego kompozytora i w każdym razie wymagającą „osobnej rozprawy o twórczości" tegoż, jak autor zaznacza dalej. Niestety ani jeden szczegół w rękopisie nr. 5272 nie stwierdza autorstwa Kaszczeńskiego. A to samo — jak się przekonamy później — dotyczy i Poziemkiewicza (*nie* „Poziomkiewicza") i Gardzińskiego (*nie* „Grudzińskiego"). W rękopisie nr. 5272 prawa autorstwa od praw kopisty lub właściciela utworu są *wyraźnie* oddzielone, jak udowadniają napisy na okładkach poszczególnych zeszytów. Autorstwo jest oznaczone: 1) wyraźnie twierdzącem określeniem: „*authore* ..." (poczem następuje imię i nazwisko), co zauważamy w zeszytach nr. *3* (motet Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego), *5* („concerto" B. Lupariniego), *25* i *26* (2 koncerty *Ch*arśnickiego, *nie* „*K*arśnickiego" — jak pisze prof. Jachimecki na str. 100, przeinaczając nazwiska z różnych rodzin: Charśnickich i Karśnickich), *27* (motet Kreczmera, który gdzieindziej jest pisany także „Kre*tz*mer"), *29* (utwór J. G. Müllera), *31* (koncert Jacka Różyckiego), *32* (Koncert J. Różyckiego), *34* (motet Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego), *35* (offertorium L. I. Wollingera), *36* (koncert Wronowicza), razem 11 kompozycyj 8 kompozytorów; 2) autorstwo jest wyrażone jeszcze przez zamianę słowa „authore" na genetivus imienia i nazwiska kompozytora i umieszczenie *w górnej części okładki* w tytule dzieła lub bezpośrednio po nim, jak to widzimy w zeszytach: nr. *1* (utwór „Stanisla*i* Podolski"), *37* (utwór „Francisc*i* Czesari" (tak!), *38* (bezpośrednio pod tytułem: „Seb. H. R.", t. j. Sebastiani Hyacinthi Różycki), *40* (motet „R. Pat*ris* M. Kretzmer"), razem 4 kompozycje 4 kompozytorów. Otrzymujemy zatem 15 kompozycyj 11 kompozytorów, których autorstwo nie da się żadną miarą zakwestjonować na podstawie paleograficznych cech rękopisu nr. 5272. Wszystkie inne zeszyty tego rękopisu, w liczbie 35 nie zawierają ani jednego dowodu lub świadectwa autorstwa. W jednych zeszytach — i to z reguły *u dołu* okładki, a w najlepszym razie w połowie lub poniżej jej połowy, czyli w miejscach *poza tytułem* widzimy albo nazwisko posiadacza rękopisu z dopiskiem słów „possessor", „legitimus possessor", a więc w zeszytach nr. *6* („Leg. poss. Martinus Gregowic Cantor Ilcussiensis"), *17* („Posses. Sebast. Ant. Kaszczeński", co w formie genetivi possessivi jest powtórzone na karcie 2 tego zeszytu), *21* (idem), *28* (idem), — albo słowa „ex scriptis" (z kopij sporządzonych przez... „ex libris" „ex cathalogo" (ze zbioru), „ex operibus" (z dzieł w posiadaniu ...), jak widzimy w zeszytach nr. *2* („ex scriptis Joannis Łęcki"), *7* („ex cath. Andreae Janczewski"), *23* (ex operibus Seb. Ant. Kaszczeński"), *30* (ex libris Casparis Józefi (!) Czapczeński"),

44 („ex operibus Antonii Gardziński"). Że wyrażenie „ex scriptis" nie oznacza własności autorskiej, dowodzi zeszyt nr. *1*, w którym po nazwisku autora, Stanisława Podolskiego, następuje *niżej* napis „ex scriptis Joannis Łęcki", podobnie w zeszycie nr. *8* („ex scriptis Martinus (!!) Kosecki") i nr. *45*, w którym u góry znajdują się litery „S. S. C. F. B." u dołu zaś napis „Ex scriptis Stefanum (!!) Jeziorski". Także forma genetivi possessivi dla oznaczenia posiadacza, *nie* autora, jest w użyciu. Znajduje się ona bardzo rzadko pod tytułem, ale wtedy, gdy w tytule jest wyrażone nazwisko autora, jak to widać na okładce zeszytu nr. *3* („Authore G. G. G. C. C. C., Valentini Bukowski"). Jeśli natomiast genetivus possessivus z dodanem nazwiskiem znajduje się w znaczniejszym odstępie od tytułu (u góry umieszczonego) albo u dołu wówczas z reguły mamy do czynienia z nazwiskiem posiadacza lub kopisty. Przykładem tego są zeszyty nr. *9* (Seb. Ant. Kaszczeński), *13* (idem), *20* (idem), *48* („Joannis Dziubkowski Cantoris...“). Wreszcie *właściciel* podpisuje się w zwykły sposób, t. j. tylko imieniem i nazwiskiem w nominativ'ie: zeszyty nr. *4* („Albertus Domagalski"), *10* (Kaszczeński), *11* (idem), *12* (idem), *14* (idem), *15* (idem), *22* (idem), *24* (idem). Dotyczy to także tych wypadków, w których rękopis zmienia właściciela, przyczem posiadacz dawniejszy jest wymieniony lub nie uwidoczniony. I tak: w zeszycie *22* widać starszem pismem napisane litery „L. B. O. mpa" (manu propria), nowszą ręką imiona i nazwisko Kaszczeńskiego. Wobec tego autorstwo tego ostatniego jest tem bardziej zupełnie wykluczone. Jeszcze jaskrawiej widoczne jest to w zeszycie nr. *24*, w którym starszą ręką napisany jest tytuł, data i pierwotny właściciel: „Motetto de Sanctis Apostolis, In omnem terram, a 8, Voc. 5 et Instrom. 3, A. D. 1674 Mense die 26 Aug. P. S. M. A. W. mppa". Kaszczeński przekreślił monogram właściciela i wpisał: „Sebastianus Antonius Kaszczeński", nie dodając już zbędnej uwagi, że stał się właścicielem rękopisu. W r. 1674 Kaszczeński zapewne nie żył jeszcze, jak się przekonamy później. Że kompozytorem tego utworu nie był, łatwo można było przekonać się, badając dokładnie okładkę. W zeszycie *30* pierwszy właściciel zwie się Albertus M. J. Poziemkiewicz (a więc nie kompozytor), drugi zaś Czapczeński. W zeszycie *33* dawniejsze pismo na okładce podaje tytuł i datę dzieła (1666), nowszą ręką dopisano „Paulus Stawiński" (czy też „Skawiński") Cantor Poborski 1690" W zeszycie *36* z kompozycją Wronowicza właściciel u dołu podpisany w podobny sposób, tosamo w nr. *37;* inicjały właściciela widzimy w nrze *40* pod obydwoma kompozycjami, z których jedna jest utworem Kretzmera. Analogję stanowi też nr. *42* („B. F. D. O. M."). Dochodzimy do wniosków następujących: 1) *żadna* okładka nie wymienia Kaszczeńskiego jako kompozytora („authore" lub nazwisko w tytule dzieła), 2) szereg zeszytów stwierdza tylko, że Kaszczeński był właścicielem rękopisu (zeszytu), co zaznaczone jest słowem „possessor" lub

„ex operibus“, formą genetivi possessivi lub też zwykłym podpisem, jak w innych rękopisach, które nie zawierają nazwiska Kaszczeńskiego, wpisanego niekiedy później, niż cały rękopis, inną i daleko wcześniejszą ręką napisany. Nie możemy przeto na podstawie rękopisu nr. 5272 twierdzić, że Kaszczeński był kompozytorem szeregu utworów z tego rękopisu nawet gdyby *inne* źródła przyniosły wiadomość, iż Kaszczeński wogóle komponował. Wobec tego przestaje być aktualnem zarówno moje przypuszczenie co do jego działalności kompozytorskiej, jak i ogólnikowe omówienie a raczej szkicowy opis jego domniemanych dzieł w „Historji muzyki polskiej“. Jak widzimy, zdarzają się wypadki w badaniach historycznych, iż stwierdzenie, że jakieś fakty wogóle nie miały miejsca w dziejach, jest nie mniej ważne, niż ich przeciwieństwa. W historji muzyki stwierdzenia tego rodzaju mogą się odbyć tylko w drodze archiwalno-paleograficznej, usuwającej wszelkie wątpliwości i przypuszczenia nierealne. Droga ta bywa niekiedy pomijaną, nawet lekceważoną, ale... „incidit in Scyllam, qui vult vitare Charybdim“. Badania porównawczo-stylistyczne bowiem mogłyby wydać rezultaty tylko wtedy, gdybyśmy posiadali (jako ich oparcie) choć jedną kompozycję, na której autorstwo Kaszczeńskiego byłoby wyrażone niedwuznacznie i niewątpliwie. Takiej zaś, dotychczas przynajmniej, nie posiadamy. Znamy natomiast liczne wypadki, w których nazwisko umieszczone na rękopisie, okazało się w dalszych badaniach nazwiskiem posiadacza, nie autora. Exemplum: t. zw. „organowy koncert Wilhelma Friedemann'a Bacha“, będący przeróbką koncertu Vivaldiego, dokonaną przez Jana Sebastjana, podpisana zaś przez Fr. Bacha jako właściciela manuskryptu. I w wypadku Kaszczeńskiego mamy do czynienia z analogicznym faktem: oto jedna z kompozycyj, która w zbiorach wawelskich jest przekazana pod nazwiskiem Jacka Różyckiego, stanowi część utworu, który w rękopisie nr. 5272 jest podpisany przez Kaszczeńskiego, oczywiście jako posiadacza rękopisu. Różycki wchodzi na widownię około r. 1655, a około r. 1660 (może nawet nieco wcześniej), już zostaje kapelmistrzem królewskim, jako następca Pękiela. Kaszczeński — jak się przekonujemy ze źródeł archiwalnych (co ich przeciwnicy zechcą nam łaskawie wybaczyć w imię zasad metody... naukowej) — jest jeszcze po r. 1700 młodym człowiekiem. Jeśli prof. Jachimecki twierdzi, że owych 15 domniemanych kompozycyj Kaszczeńskiego powstało „między rokiem 1674 a 1693“ i że „daty te poumieszczał *sam* kompozytor na tytułowych kartach rękopisów“, to już sama paleografja zakłada veto stanowcze. Data „1674“ znajduje się na okładce zeszytu nr. 24, na której widzimy dwa rodzaje pism (dwie ręce): starsza napisała tytuł i monogram „P. S. M. A. W.“, oraz datę powyższą, młodsza zaś, t. j. Kaszczeńskiego, przekreśliła monogram wpisując nazwisko nowego właściciela. Zapewne więc niema mowy o „samym kompozytorze“. Data „1693“ znajduje

się na okładce zeszytu nr. 19, ale że czytamy tam „ex operibus", a nie „authore", więc nie możemy uznać tej daty za wpisaną przez „samego *kompozytora*".

Opierając się na napisach zeszytów rękopisu nr. 5272 — tak przynajmniej można przypuścić — objaśnia czytelnika autor „Historji muzyki polskiej" (str. 95), że Kaszczeński „był kantorem klasztoru *Norbertanów* w Imbramowicach, niedaleko Krakowa i należał do konwentu". Niestety napisy na okładkach mówią zgoła co innego. Norbertanów w Imbramowicach nie było, tylko Norbertanki, wobec czego oczywiście Kaszczeński nie mógł „należeć do konwentu". Natomiast zeszyty rękopisu nic nie mówią, że Kaszczeński był „kantorem klasztoru", lecz że był „kantorem Imbramowickim", czyli: kantorem ... szkoły w Imbramowicach. W zeszycie nr. *23* czytamy: „Sebast. Ant. Kaszczeński pro tunc Can(tore) Imbram(ovicensi)mppa". W zeszycie zaś *16*: „Per me Sebast. Ant. Kasczeński pro (tunc) Can. Imbram. (scriptum)". Wyrazy „tunc" i „scriptum" opuścił Kaszczeński, tak jak na karcie 9. opuścił literę „D" (Dei) w „A(d) M(ajorem) (*Dei*) G(loriam) (B(eataeque) M(ariae) V(irginis) L(audem) et OO(Omnium) SS(anctorum)". W zeszycie nr. *23* jest umieszczone słowo „Grotowna", nie — jak prof. Jachimecki czyta — „Grotowska". Była to owa Grotowna, za której prioratu spłonął starożytny klasztor Norbertanek.

Zajmiemy się cokolwiek życiorysem Kaszczeńskiego, aby z jego pomocą również udowodnić, że Kaszczeński nie posiadał żadnych technicznych kwalifikacyj, aby być kompozytorem dzieł, które mu przypisuje autor „Historji muz. pols." Są to znowu... źródła archiwalne, i to wawelskie, mianowicie „Acta Actorum Capitularia", „Acta Capituli Minoris Vicariorum", księgi mansjonarskie, księgi chrztów i małżeństw itd. Pominiemy w pracy tego rodzaju, jak niniejsza, podawanie stron i kart tych cennych dla historji muzyki polskiej źródeł, które — gdyby Kaszczeński z racji kompozytorskich na to zasługiwał — mogłyby powiększyć pracę o nim do rozmiarów wielkiej książki.

W r. 1703 po ukończeniu studjów teologicznych zostaje mansjonarzem katedry wawelskiej jako Minorum ordinum clericus. W cztery lata później otrzymuje prebendę angelicką, w roku 1711/1712 zostaje wikarjuszem katedralnym. Od tego czasu rok za rokiem, miesiąc za miesiącem notują akta wikarjackie długie pasmo jego przewinień. Niedbalstwo, opuszczanie kościoła i obowiązków, awanturniczość, oszczerstwa, a przedewszystkiem pijaństwo i podstępne wyłudzania zysków nie należących się — oto litania, którą długi akt oskarżenia notuje w r. 1720, w którym go usunięto z wikarjatu katedralnego. Dziekan tej kapituły wyliczył 91 deliktów i upomnień kanonicznych wraz z aresztami w wieży zegarowej. Usuwano Kaszczeńskiego stale z zajęć, między innemi także ze stanowiska kantora szkoły katedralnej. Schronienie znalazł Kaszczeński w kościele N. P. Marji, gdzie był jeszcze w r. 1726

mansjonarzem i kantorem. I na tem ztanowisku jeszcze zajmował swą osobą wikarjuszy katedralnych, podając się mianowicie za wikarego katedry celem ciągnięcia nieprawnych zysków. Wśród recydyw pijackich przychodziły Kaszczeńskiemu poważniejsze refleksje. Był niewątpliwie muzykalnym człowiekiem i zapewne pragnął swe zdolności wyzyskać dla szlachetniejszych celów. Oto 29 września r. 1713 zgłasza się Kaszczeński do najlepszej szkoły muzycznej w Krakowie, t.j. do „Bursa Regia Musicorum Collegii Cracoviensis Societatis Jesu ad S. Petrum et Paulum" na — naukę. Zgłoszenia swoje „roburuje" podpisem własnoręcznym, „żeby ten zapis (czyli zapisanie się do szkoły) tak był ważny, jakoby był w Grodzie uczyniony". Niebawem jednak „abiit, non completo tempore", czyli *oddalił się nie ukończywszy studjów.* Takich uciekinierów ścigała bursa sądownie. W tym wypadku oczywiście postąpiła bardziej — dyplomatycznie z wikarym katedralnym. Pozostawała nawet w pewnych stosunkach z nim i nadal, jak świadczy list X. Wielockiego S.J., proszącego Kaszczeńskiego o pożyczenie („komunikację") jakichś „psalmów" i zaprasza go na prymicje dwóch księży. W liście tym niema mowy o tem, iż psalmy te są utworami Kaszczeńskiego, który — jak pozwala wnosić właśnie rękopis nr. 5272 — posiadał prawdopodobnie sporo muzykaljów w własnych i cudzych odpisach.

W ten sposób upada legenda o autorstwie kompozycyj Kaszczeńskiego, przypisywanych jemu. Rękopis powyższy nie jest stwierdzeniem, że Kaszczeński nie komponował; nie zawiera jednak ani jednego szczegółu, któryby dowodził, iż dany utwór jest kompozycją Kaszczeńskiego. Nie posiadamy dotychczas żadnych źródeł, któreby stwierdziły bez najmniejszych wątpliwości, iż Kaszczeński był kompozytorem. Z chwilą, gdy odnajdzie się utwór z zupełnie pewnem i pozytywnem, nie dopuszczającem żadnych wątpliwości stwierdzeniem, że jego autorem jest Kaszczeński, będziemy mogli w drodze porównawczo-krytycznej co do stylu orzec, czy przypadkiem który z utworów zawartych w rękopisie nr. 5272 nie jest domniemanym utworem Kaszczeńskiego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że utwory te są w bardzo przeważnej części polskiego pochodzenia, mimo ich anonimowego istnienia.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

Nowe Pieśni na chór mieszany à capella.

Utwory nagrodzone na konkursie „Harmonji" wyjdą niebawem w zbiorowem wydaniu Związku, któremu „Harmonja" swe prawa oddała. Są to następujące pieśni na chór mieszany. „Burza Morska", „W wieczorną ciszę", „Czarowną cichą nocą" Karola Prosnaka; Madrygał: „Dwie wisienki" Feliksa Nowowiejskiego i „Po zachodzie" oraz „Z kwiatami" Stanisława Lipskiego.

D. André Mocquereau.

Stolica Apostolska wobec odrodzenia śpiewu gregorjańskiego.

Spolszczył X. J. Nowacki.

Benedyktyni opuszczając Rzym, zostawili tam całe grono prawdziwych przyjaciół, oddanych sprawie gregorjańskiej z O. de Santi na czele, o którym mówiono, że miał zaufanie papieża. Do niego to skierowywał Watykan biskupów, szukających wyjaśnienia w kwestjach śpiewu liturgicznego. Zgłosił się też do niego angielski arcybiskup, który powiedział mu wtedy: „Nie orjentuję się w tem, co się dzieje w Rzymie. Jakto? Przed kilku laty (1883 r.) wszak gorąco zachęcaliście nas do przyjęcia wydania neo-medycejskiego, a oto dziś wasze względy zwracają się do Solesmes! Wczoraj kardynał Parocchi sam mi mówił, że wydanie neo-medycejskie jest wydaniem najgorszem." Arcybiskup narzekał dalej... O. de Santi udziela mu wyjaśnień, pociesza, opowiada jak rzeczy stoją; arcybiskup wychodzi zrozpaczony, że przyjął w swej djecezji wydanie neomedycejskie, przewidując, że wkrótce trzeba je będzie porzucić.

Echo gregorjańskich uroczystości obiegło wkrótce świat cały. Dzienniki, przeglądy powtarzały: *Revertimini ad fontes Santi Gregorii* i Richiamati alla sua antica purezza, słowa te słyszano często w dyskusjach i konferencjach. Nadzieja rosła. Przyjaciele benedyktynów coraz to więcej nabierali odwagi, produkcje gregorjańskie mnożyły się, zastęp wielbicieli rósł ruch stawał się potężny.

Gdy w latach 1892, 93, 94 w „Paleografji" ukazały się tablice porównawcze, zadające ciosy śmiertelne wydaniu neomedycejskiemu, a wykazywanie błędów jego podniecało urażoną ambicję jego zwolenników, postanowiono dla uratowania neo-medycei użyć powagi prawnej.

Zwolennicy wydania ratyzbońskiego byli w Rzymie dość mocni. Tam przeszkadzał im złaszcza jeden człowiek t. j. O. de Santi, którego starali się pozbyć jaknajprędzej. Usiłowania ich doprowadziły do tego, że O. de Santi 20 stycznia 1894 był zmuszony opuścić Rzym, opatrzony ojcowskiem błogosławieństwem papieża; pozostał jednak nadal w łączności z komitetem redakcyjnym „Civiltà cattolica". Jego wygnanie, jeśli tak można rzec, trwało tylko przez kilka miesięcy.

Nie dobry to był początek roku. Neo-medycejczycy z nieobecności O. de Santi postanowili skorzystać.

Usuniecie O. de Santi nie powstrzymało działalności gregorjanistów; prawda była tak oczywistą, że najpoważniejsi ludzie biegli w prawie kanonicznem i najbardziej wpływowe przeglądy ośmielały żądać otwarcie cofnięcia dekretu „Romanorum Pontificum sollicitudo" (1883), oraz przywileju dla wydawcy neomedycei. Niektóre odezwy w artykułach dzienników katolickich dadzą się wytłomaczyć tylko poczuciem wiary

i rzymskiego katolicyzmu. Oto, co pisze *Musica Sacra* z Gandawy wydawana pod patronatem belgijskich biskupów (marzec, kwiecień 1894 r. str. 65).

Poruszeni żywą miłością Kościoła, miłością szczerą, która nam przyświeca w tych przykrych nieporozumieniach, czujemy się w obowiązku wypowiedzieć się wreszcie spokojnie i szczerze, ażeby przeciwstawić się gwałtownym wystąpieniom i niepoważnemu postępowaniu. Tak jest. Tu w grę wchodzi honor kongregacji, lecz w sensie przeciwnym (przypuszczano, że cofnięcie rozporządzeń byłoby zboczeniem z drogi honoru): honor Kongregacji domaga się wycofania dekretów, odnoszących się do przywileju wydawcy z Ratyzbony". W dalszym toku artykułu redakcja dawała prawne powody, dla których trzeba było cofnąć powyższe dekrety. Redakcja bez wielkiego wysiłku broniła swej tezy. Francja, Włochy, a nawet Niemcy umieszczały podobne wezwania.

Odpowiedzią na to był nowy dekret: *Quod Sanctus Augustinus*, ogłoszony dn. 7 Lipca 1894 r.). Potwierdzał on poprzednie dekrety, osobliwie ten z 1883 r. i znowu polecał biskupom wydanie neomedycejskie, ale i tym razem nie nakazywał nic, pozostawiając swobodę. Pod tym względem Ojciec święty był niewzruszony pomimo, że neomedycejczycy robili wszelkie wysiłki, aby swe wydanie światu katolickiemu narzucić. Ojciec święty raz jeszcze dawał do myślenia, jaka będzie jego decyzja, gdy minie termin trzydziestoletniego przywileju.

Swiat katolicki już inaczej przyjął ten dekret, niż ów z 1883 r., który wtedy spotkał się z ogólnym zdumieniem. Przyjęto go ze smutkiem, już bez zdziwienia, ruch w kierunku odrodzenia był zbyt żywiołowym, aby ten dekret mógł go powstrzymać, cóż dopiero opóźnić.

Nowy dekret przyszedł zapóźno. Wewnętrznie odniesiono już zwycięstwo. Zresztą zwracano większą uwagę ku Watykanowi. Pozatem wiadomo było ogólnie, że prześladowane melodje gregorjańskie znalazły sympatję w seminarjum watykańskiem, gdzie alumni z rozkazu papieża wykonywali je z prawdziwem zamiłowaniem. Wiadomo też było, że gdy ukazał się ostatni dekret, papież polecił, aby uczniowie tegoż seminarjum śpiewali dalej z książek, wydanych przez Solesmes.

A oto pocieszające zdarzenie. Dnia 7 Lipca t. j. tego samego dnia, gdy w Rzymie był ogłoszony dekret, do opactwa Solesmes przybył młody kapłan Lorenzo Perosi, wysłany przez patrjarchę weneckiego kardynała Józefa Sarto, przyszłego papieża Piusa X. w celu poznania śpiewu gregorjańskiego metodą Solesmes. W kilka lat później Perosi stanął na czele chóru Sykstyńskiego.

Tymczasem ruch gregorjański coraz to śmielej rozwijał się. Jeszcze trochę, a poniesie wszystko z sobą, jak przypływ. W samym Rzymie seminarjum watykańskie miało naśladowców: u św. Anzelma, w seminarjum francuskiem, w seminarjum południowo-amerykańskiem, w kollegium Capranicum etc. Czasem tu i owdzie z ostrożności, lub przez uszanowanie dla

niektórych wysoko postawionych wyznawców neomedycei zamykano chwilowo wydanie z Solesmes, a gdy niebezpieczeństwo minęło, młodzież zawsze figlarnie wracała do nich z większą radością i zamiłowaniem.

Wszystkie wielkie zakony: dominikanów, cystersów, franciszkanów, prawie wszystkie kongregacje benedyktyńskie męskie i żeńskie powracały do dawnych melodji. Kartuzi nigdy ich nie porzucili, lazaryści uprawiali je z zapałem w swym domu w Paryżu, oraz swych seminarjach i na misjach.

Co się tyczy kościołów, to długo trzeba by było wymieniać listę tych djecezji, katedr, parafji, uniwersytetów, seminarjów, kongregacji obu płci, które odtąd posługiwały się w nabożeństwach wydaniami z Solesmes. Starożytna melodja rzymska przeniknęła wszędy: do Włoch, Szwajcarji, Niemiec, Bawarji, do Austrji, Hiszpanji, Anglji, gdzie kardynał Vaughan nie życzył sobie innego śpiewu tylko z Solesmes, gdy *officium divinum* w swej katedrze codziennie kazał odprawiać. To nie wszystko. Odtąd melodje gregorjańskie przebijają granice Europy, usłyszano je w Afryce, Azji i Ameryce.

Wśród świeckich zaczyna się przejawiać prawdziwe zainteresowanie śpiewem gregorjańskim; piszą o nim: Karol Bordes w swej „*Tribune de Saint Gervais*“ założonej w 1895 r.; Kamil Bellaigne w „*Revue des Deux Mondes;* Laloy, Combarien etc.; uczą go na uniwersytecie w Fryburgu, na fakultecie katolickim w Paryżu. Najwięksi tej epoki artyści i kompozytorowie: Gounod, Guilmant, Capocci, Perosi, Tinel, d'Indy pracowali dla odrodzenia śpiewu gregorjańskiego, czerpiąc w nim najszlachetniejsze swe natchnienia.

Nawet kościół anglikański interesował się tym ruchem. W sierpniu 1897 r. przybyła do Solesmes 23 anglikanów w celu usłyszenia chóru zakonników, oraz zapoznania się ze śpiewem gregorjańskim teoretycznie i praktycznie. Dwóch z nich zjawiło się w Solesmes jeszcze wcześniej mianowicie w 1794 r. Te podróże sąsiadów z poza Lamanchu przyczyniły nam sporo radości, gdyż stały się powodem ich nawrócenia na łono kościoła katolickiego.

Mała drukarnia w Solesmes nie mogła sprostać nadsyłanym zamówieniom. *Liber Graduolis* tak nieśmiało wydany w 1883 r. dla użytku kongregacji benedyktyńskich, został przedrukowany i w 1895 wydany dla użytku całego kościoła. Antyfonarze i nieszporniki rzymskie i klasztorne ujrzały światło dzienne, ą także *Liber Usualis*, parafialnik dla użytku mniejszych kościołów i kollegjów, dalej wyciągi z tych książek, Kyriale, różne officia, wielki tydzień itd. Słowem ukazała się cała serja wydawnictw, których zapotrzebowanie było wymownym dowodem, że ogół chrześciański coraz więcej oceniał melodje gregorjańskie. Stawało się oczywiście, że czas próby w krótce skończy się, a nadejdzie zwycięstwo.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

Zjazd Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach.

Tak to już widać przeznaczone Drogim braciom Ślązakom że z trudem o wszystko walczyć muszą i że częściej przeszkody stają w drodze ich przedsięwzięciom niż życzliwe uśmiechy losu. Ale też w walce tej zahartowali się na ludzi silnych o żelaznej wytrwałości; oni się nie dadzą tak jak się nie dali dotychczas. Zapowiedziany na 28-go i 29-go czerwca Zjazd związkowy w Katowicach przygotowany na wielką skalę miał się stać znowu takim kamieniem probierczym ich wytrwałości; pierwszego dnia, w którym konkursy chórów zbiorowych (związkowych i okręgowych) miały się odbywać pod gołem niebem, pogoda zepsuła zupełnie tę uroczystość — tak pięknie się zapowiadającą. — Oto jej szczegółowy przebieg:

W sobotę wieczorem w Teatrze miejskim odbyło się powitanie gości w obecności władz państwowych i miejskich. Na drugi dzień w niedzielę o godzinie 9-tej rano tłumy zaległy obszerną nawę kościoła św. Piotra i Pawła aby wysłuchać uroczystej sumy oraz serdecznego przemówienia X. Chlondowskiego. Na chórze śpiewano mszę na chór mieszany z orkiestrą Zangla utwór bez wybitnej inwencji ale o szlachetnej linji i dostojnej powadze, wykonany bardzo starannie. Z kościoła pospieszyły drużyny na obszerny plac obok parku Kościuszki, gdzie przestronna specjalnie zbudowana estrada zgromadziła olbrzymi zespół związkowego chóru około 4000 głów liczącego. Dzień był wietrzny, chłodny, chmury przebiegały szybko po niebie — ale nic jeszcze nie zwiastowało takiego obrotu pogody jaki po południu nastąpił. Bolesław Wallek-Walewski na solidnem podjum — prowadził z właściwą sobie przekonywującą siłą i plastycznym giestem próbę zbiorową. Poczem wspaniały imponujący pochód uszykował się i kroczył ulicami miasta aż przed teatr. Niestety już wówczas deszcz zaczął kropić — sztandary musiano pozwijać — ale przy dźwiękach raźnie grających czterech orkiestr zastępy druhów i druchen maszerowały dzielnie i ochoczo. Przed Teatrem miejskim odśpiewano Rotę poczem pochód się rozwiązał i nastąpiła przerwa obiadowa. O czwartej po południu tłumy spieszyły w stronę parku Kościuszki; ale były to prawie wyłącznie drużyny śpiewacze. Publiczność odstraszona pogodą w szczupłej bardzo liczbie stawiła się na boisku. Od czwartej deszcz mniej lub więcej rzęsisty padał bez przerwy aż do wieczora. I tu trzeba podkreślić zapał i wytrwałość drużyn śpiewaczych — dyrygentów oraz członków sądu konkursowego, którzy wytrwali na stanowisku od początku do końca. Wallek-Walewski w gumowym płaszczu z włosami ociekającymi deszczem prowadził popisy chórów zbiorowych poczem stawały kolejno okręgi pod dyrekcją swych dyrygentów: okręg wodzisławski (dyr. Wojciech Wróblewski), okręg tarnogórski (dyr. Jan Masarczyk),

okręg szarlejski (dyr. Jan Gros), okręg rybnicki (dyr. M. Gwóźdź) okręg pszczyński (dyr. K. Hrabin), okręg przyszowiecki dyr. L. Poniecki), okręg nowowiejski (dyr. Józef Pluta), okręg mikołowski (dyr. Józef Pawlica) okręg mysłowicki (dyr. W. Grzeszczuk), okręg królewsko-hucki (dyr. L. Poniecki).

Wśród kompozycji wybranych do popisu widniały najwięcej pieśni śląskie w układzie *St. Wiechowicza* — pozatem Moniuszki, Żeleńskiego, Nowowiejskiego, Opieńskiego; ogólny chór *żeński* śpiewał dwie ludowe pieśni w układzie Raczkowskiego, *mieszany* Wiechowicza *męski* Kwaśnika. Przy stole sędziowskim — pod parasolami które wobec silnego wichru mało dawały schronienie — okryci kocami — pracowali pilnie dyr. Piotr Maszyński, prof. W. Raczkowski, prof. St. Bursa, Ks. Dr. Chlondowski. Palmę pierwszeństwa zdobył okręg królewsko-hucki, który wykonął na chór męski: „Żeńże pastereczko“ na chór mieszany świetnie ułożoną piosenkę śląską: „Wyleciał mi ze krza“; obie w opracowaniu *Wiechowicza*. Z okręgu tego liczącego kół dwadzieścia stanęło do apelu kół szesnaście.

Wynik popisów okręgowych:

a) chóry męskie:

okręg	król. hucki	126
„	nowowiejski	121
„	katowicki	119
„	rybnicki	106
„	tarnogórski	91
„	mikołowski	91
„	przyszowicki	87
okręg	szarlejski	86
„	mysłowicki	77

b) mieszane chóry:

okręg	król. hucki	118
„	rybnicki	115
„	nowowiejski	113
„	tarnogórski	103
„	szarlejski	101
„	pszczyński	101
„	mysłowicki	99
„	wodzisławski	98
„	katowicki	95
„	mikołowski	94
„	przyszowicki	87

Na wieczornym koncercie w Teatrze nieco weselszy zapanował nastrój; tu już niepogoda szkody wielkiej przynieść nie mogła — chyba jedynie w tym sensie, że sala widzów nie była tak wypełniona jakby się spodziewać należało. Pole do popisu zostawiono tu chórom, które do Katowic zjechały w gościnę. Koncert ten, który właściwie organicznie do popisów konk. nie należał miał swoje duże znaczenie z kilku powodów. Dał możność usłyszenia tak znakomitych chórów męskich jak słynne *lwowskie* zespoły: *Bard* i *Echo Macierz*, pozwolił dać się zaprezentować kieleckiemu chórowi: Tow. Miłośników Sztuki (pod dyrekcją p. Maszyńskiego) oraz z wielką sympatją witanym Sokołem („Echo“ z Jędrzejowa) i w barwnych wiejskich kostjumach występującej „Lutni“ z Bobrownik. Najważniejszym może momentem koncertu był występ chóru mieszanego (Tow. śpiewacze Domu ludowego) z Sosnowca który zaimponował brawurowem wykonaniem nieznanej kompozycji *St. Stoiń-*

skiego: Piosenka o komarze. Znaliśmy p. Stoińskiego jako wytrawnego i nader poważnie wykształconego muzyka ale musimy przyznać, że nie spodziewaliśmy się po nim maestrji we władania fakturą chóralną, takiej niewymuszonej inwencji i tryskającego życiem humoru. „Piosenka o komarze" na którą zwracamy uwagę wszystkim dyrygentom lepszych chórów mieszanych. Jest to jakieś Scherzo, Humoreska, arcypomysłowy figiel wokalny, wymagający od śpiewaków sporej wprawy w wielogłosowej technice chóralnej brzmiącej przytem doskonale. Wykonanie tej humoreski pod dyrekcją autora było wyśmienite. Że popisy pierwszorzędnych męskich chórów lwowskich będą prawdziwą ucztą artystyczną nie uległo wątpliwości; „Bard" pod dyrekcją p. Stadlera odśpiewał większych rozmiarów, pięknie brzmiące i pomysłowo przeprowadzoną kompozycję na tle pieśni ludowej: „A ta dudka z zielonej wierzby" (utwór swego dyrygenta) oraz dwie pieśni górnośląskie, któremi zdobył sobie długo trwające oklaski i uporczywe choć daremne żądanie „bisu". — „Echo macierz" lwowskie pod wytrawną dyrekcją p. Rangla-Śmigielskiego śpiewało utwory Nowowiejskiego dużych rozmiarów „Bitwę Racławicką", Maszyńskiego (piękne „Dzwony") oraz Galla popularną „Serenadę włoską". Oba chóry posiadają doskonale dobrane głosy — sztukę cieniowania doprowadzoną do wysokiego stopnia — oraz dźwięk jednolity i szlachetny. — Trzebaby słyszeć je śpiewające te same utwory aby zadecydować, któremu oddać palmę pierwszeństwa.

Drugi dzień Zjazdu, który wypełniły popisy konkursowe poszczególnych kół, był o tyle uniezależnionym od pogody, że odbywał się w sali Redena w Królewskiej Hucie. Przeszło pięćdziesiąt Kół stanęło do popisu, który poprzedziło serdeczne przemówienie prezesa okręgowego druha Wesołka; przy stole sędziowskim zasiadali pp. dyr. P. Maszyński, Dr. H. Opieński, prof. W. Raczkowski, prof. St. Bursa i K. Barwicki. Ilości otrzymanych punktów, które umieszczamy poniżej, przedstawiają najlepiej wyniki tego konkursu; ogólne zdanie o nim wypaść musi na ogół jaknajpochlebniej. Praca Kół śląskich okazała imponujące postępy i nie wahamy się tutaj potwierdzić wypowiedzianem przez członków sądu konkursowego zdanie, że przy podobnych dalszych postępach Śląsk swoimi — zwłaszcza mieszanymi — chórami, może się na pierwsze w Polsce wybić miejsce. Niepodobna wdawać się w ogólnem sprawozdaniu w detaliczne oceny każdego i występujących chórów. Podnieść jednak należy, że dyrygenci po większej części odpowiedzieli swemu zadaniu; odznaczyli się wśród nich pp. *Szlązak*, *Depta*, *Poniecki*, Nocoń, Gros, Getler, Papciok. P. Szlązak przytem wykazał w niektórych kompozycjach („Ty mój koniku") umiejętność wydobywania kolorytu wokalnego, odczucie charakteru pieśni ludowej i poważną technikę kompozytorską.

Bohaterem jednak konkursu — jeżeli można użyć tego wyrażenia — stał się p. *Jan Gawlas*, dyrygent mieszanego chóru: *„Gwiazda" z Chorzowa.* Młody

ten artysta zasługuje na to, aby baczną na jego dalszy muzyczny rozwój zwrócono uwagę. Przedewszystkiem już jako dyrygent pokazał, że potrafi pracować z chórem, że nad nim doskonale panuje i umie wydobywać efekty według swej woli; największa ilość punktów przez chór chorzowski osiągnięta była też słuszną nagrodą za pracę dyrygenta i śpiewaków. Co jednak jeszcze ważniejsze, to zdolności kompozytorskie p. Gawlasa. Utwory takie, jak „Polowanie“, a zwłaszcza „Paweł i Gaweł“ dowodzą rzeczy najważniejszej, tj. *talentu.* Bo że tu i owdzie możnaby podkreślić wadę organiczną w fakturze — lub przesadną chęć realistycznej deklamacji (w stylu chóralnym nie zupełnie właściwą), są to szczegóły, które toną w ogólnem wrażeniu, jakie pozostawiły utwory p. Gawlasa. Tego rodzaju zdolności kompozytorskie powinny być hodowane z największą pieczołowitością, bo po pierwszych krokach p. Gawlasa mamy prawo spodziewać się po nim bardzo wiele.

Wynik Popisów poszcz. towarzystw:

a) chóry męskie: „Rota“ KrólHuta 122, „Chopin“ Siemianowice 112, „Chór Kolejarzy“ Lubliniec 109, „Echo“ Mysłowice 99, „Piast“ Nowe Hajduki 98, „Chopin“ Król. Huta 94, „Polonia“ Kop. Emy 93, „Seraf“ Rybnik 92, „Echo“ Knurów 92, „Echo“ Bielszowice 91, „Harmonja“ Hajduki Wielkie 88, „Paderewski“ Król. Huta 86, „Harfa“ Radzionków 86, „Harmonja“ Nowy Bytom 82, „Pole“ Wsch. Kop. Król. Król. Huta 81, „Harfa“ Katowice 74, „Ligoń“ Bogucice 67, „Moniuszko“ Świętochłowice 56,

b) chóry mieszane: „Gwiazda“ Chorzów 134, „Seraf“ Rybnik 128, „Ogniwo“ Katowice 124, „Słowiczek“ Wirek 112, „Echo“ Knurów 108, „Lutnia“ Król. Huta 103, „Jutrzenka“ Brzezie 101, „Słowiczek“ Hajduki Wielkie 99, „Moniuszko“ Świętłochowice 98, „Harmonja“ Nowy Bytom 96, „Cecilja“ Brzeziny 94, „Wyspiański“ Roździeń - Szopienice 93, „Mickiewicz“ Tarn. Góry 92, „Wanda“ Szarlej 90, „Echo“ Knurów 88, „Chopin“ Radoszowy 87, „Echo“ Król. Huta 84, „Słowiczek“ Misłowice 77, „Kółko Kolejowe“ Katowice 75, „Wanda“ Klimzowiec 75, „Harmonja“ Józefowiec 73, „Moniuszko“ Król. Huta 73, „Damrot“ Katowice 72, „Harmonja“ Mikołów 71, „Moniuszko“ Lihocka Kuźnia 56,

c) chór żeński: „Moniuszko“ Świętochłowice 82.

Ogólny entuzjazm przy wymianie serdecznych przemówień wywołały występy bratnich drużyn ze Śląska opolskiego; stawiła się „Jutrzenka“ z Żernik oraz „Lutnia“ z Opola; występując oczywiście poza konkursem, zadokumentowały te zespoły, że wśród rozdzielonych sztucznym kordonem drużyn — dawniej jedno ciało ze Związkiem śląskim stanowiących — panuje duch jak najlepszy i że praca nad rodzimą pieśnią nie ustaje. Przed rozpoczęciem popisów popołudniowych stał się przedmiotem gorącej owacji dyrektor Piotr Maszyński, który właśnie tego dnia (Św. Piotra i Pawła) święcił dzień swego patrona. Wchodzącego do sali Solenizanta powitali zebrani przez powstanie a Dr. H. Opieński złożył mu w Imieniu Zjazdu serdeczne życzenia,

podkreślając Jego zasługi oraz wytrwałość w poświęceniu się sprawie śpiewaczej.

Popisy ukończyły się około godziny 7-mej wieczorem — poczem nastąpiło odczytanie wyniku sądu konkursowego i przemówienia pp. Dr. H. Opieńskiego, prezesa Imieli, prezesa Związku mazowieckiego Kaczyńskiego oraz prezesa okręgu król.-huckiego Wesołka; na zakończenie sala zagrzmiała silnemi słowami Roty. — Wieczorem odbywały się dwie zabawy taneczne, które przeciągnęły się późno w noc; prezesi i sekretarze Związków porozumiewali się tymczasem poufnie wraz z reprezentantami Małopolski (Lwowa) nad przyszłemi pracami Związku Związków śpiewaczych. *H. O.*

KRONIKA

Lwów — Koncerty.

Wielkim sukcesem artystycznym cieszył się koncert Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego. Program jego obejmował „Requiem" J. Brahmsa. Dzieło to wymaga dużego aparatu wokalno - instrumentalnego. Szczególnie chóry mają trudne zadanie do pokonania, zwłaszcza w partjach polifonicznych. Dyrygent dr. Adam Sołtys nie szczędził czasu i pracy aby „Requiem" przygotować najstaranniej. Praca ta była tem mozolniejsza, że równało się budowie od samych fundamentów. W koncercie brały bowiem udział chóry i orkiestra, których główny korpus stanowią uczniowie i uczenice Konserwatorjum, element więc młody i wymagający dużego mozołu pedagogicznego.

Chór mieszany Konserwatorjum śpiewał bardzo dobrze. Świeże głosy brzmiały korzystnie zarówno w ustępach homofonicznych jak i polifonicznych. Trudne fugi były wykonane dokładnie i niezawodnie, głosy wstępowały śmiało zachowując plastykę i jędrność rytmiczną. Również młoda orkiestra Konserwatorjum wywiązała się doskonale ze swego zadania.

Jako soliści wystąpili pp. Celina Nahlikówna i Franciszek Freszel (baryton opery warszawskiej). Partję organową wykonał p. J. Nowakowski.

Wysoki poziom wykonania był główną zasługą dr. Adama Sołtysa, który bardzo dobrze przygotował dzieło Brahmsa, dyrygował zaś równie doskonale.

* * *

Z poważnym koncertem wystąpiła lwowska Lutnia Macierz, która wykonała Liszta „Legendę o św. Elżbiecie". Dzieło to obejmuje szereg scen, które przedstawiają życie św. Elżbiety. Niektóre sceny są ze stanowiska stylu oratoryjnego nieuzasadnione i grawitują ku efektom operowym. Możnaby nawet twierdzić, że gdyby tekst Legendy znalazł oprawę sceniczną, to prawdopodobnie pomimo swoich usterek wywarłby silniejsze i bardziej przekonywające wrażenie. Niedomagania tekstu w wielu wypadkach łagodzi muzyka. Szczególnie piękne są partje chóralne o fakturze prawie wyłącznie homofonicznej; orkiestra podkreśla umiejętnie nastrój poszczególnych sytuacji i wyzyskuje odpowiedni koloryt.

Lutnia nieszczędziła trudów aby dzieło Liszta otrzymało staranną i korzystną oprawę. Dyrygent prof. ks. dr. Michał Wyszyński przygotował bardzo solidnie zwłaszcza partje chóralne. Chóry śpiewały śmiało, pięknie i zasłużyły na słowo pochwały. Możnaby jednak dyskutować na temat dynamiki i przewlekłych temp.

Solistami byli pp. Kopaczyńska, Kościńska, Mueller, Rogus i Schuetz.

* * *

Koncert Towarzystwa śpiewackiego „Bard„ świadczył pochlebnie o aspiracjach artystycznych i sumiennej pracy tego zespołu. W skład jego wchodzą śpiewacy, obdarzeni przeważnie doborowym materjałem wokalnym. Zbiorowa suma dźwięku jest bardzo dodatnio; korzystnie przedstawia się również intonacja, rytmika i dynamika.

Program obejmował utwory A. Brucknera, B. Wallek-Walewskiego, Nowowiejskiego, Lipskiego i Alfreda Stadlera, dyrygenta „Bardu“, któremu zespół ten zawdzięcza swój wydatny rozwój. Współudział w koncercie przyjęli soliści pp. H. Puchalski T. Szymanowicz.

* * *

Pochlebną wzmiankę należy poświęcić Chórowi żeńskiego Seminarjum w Radomiu „Pieśń“ Koncert ten przeszedł prawie niepostrzeżenie w sferach muzycznych naszego miasta, a szkoda gdyż chór ten należy chwalić w samych superlatywach. Przedewszyskiem podkreślimy doskonałą karność „Pieśni“; zespół ten jest posłuszny każdemu skinieniu batuty swego dyrygenta profesora Bolesława Egiejmana, śpiewa śmiało, czysto i rytmicznie. Na wyróżnienie zasługuje wyraźna dykcja, trafna deklamacja tekstu, staranne frazowanie, dynamika i nieomylna pamięć.

* * *

Koniec czerwca przyniósł szereg popisów Szkół muzycznych z Konserwatorjum muzycznym na czele. Palmę pierwszeństwa należy przyznać koncertowi uczniów prof. Konserwatorjum Witolda Friemanna znanego kompozytora i pianisty. Uczniowie jego grali doskonale; program obejmował między innemi nowości jak Sonanity Roussella i Ravela, dalej utwory Debuss'eygo Francka oraz koncerty fortepianowe Schumanna i Saint-Saënsa.

Solidne przygotowanie wykazali uczniowie profesorów Konserwatorjum M. Sołtysowej, H. Ottawowej (fortepian) i Z. Kozłowskiej (śpiew). Dobrze prezentowali się uczniowie i innych uczelni jak prof. M. Dąbrowskiego (fortepian) i H. Obskiej (śpiew). A. M.

Prasa francuska o Festiwalu muzyki polskiej w Paryżu.

O koncercie pod dyrekcją Emila Młynarskiego, który się odbył dnia 11 czerwca b. r. w Wielkiej Operze w Paryżu krytyka francuska wyraziła się z wielkiemi pochwałami, zaznaczając również propagandowe znaczenie tej polskiej artystycznej manifestacji:

Paris-Soir z dn. 15. VI. pisze: „Pierwszą konsekwencją „Festiwalu muzyki polskiej“ jest fakt, że kilka tysięcy osób obecnych na tej uroczystości i drugie kilka tysięcy poinformowane przez afisze i niezliczoną ilość anonsów powtarza sobie: Skoro jest muzyka polska musi być przecież i Polska!...“

„Festiwal był pociągający. Poznaliśmy tam kompozycje o których nie wiedzieliśmy nic dotychczas. Poza cudownie, gienjalnym Szopenem... iluż to Melcerów, Moniuszków, Różyckich było nam nieznanych... Z entuzjazmem oklaskiwano twórców i wykonawców i mówiono sobie: rozwój muzyki danego kraju zadokumentowany w podobny sposób musi niewątpliwie korespondować z rozwojem literackim, naukowym, socjalnym i politycznym. A taki rozwój jest owocem równowagi i porządku...“

Avenir z dn 16. VI. b. r. (podp. Maurice Boucher).

„Festiwal polski był... jedną z najważniejszych manifestacji artystycznych ubiegłego sezonu... odbył się pod dyrekcją Młynarskiego jednego z najlepszych kapelmistrzów w Europie...“

Paris-Midi z dnia 15. VI. (podp. André Coeuroy).

„Festiwal polski pozwolił nam usłyszeć raz jeszcze[1]) pod zręczną pałeczką dyr. Młynarskiego koncert skrzypcowy Szymanowskiego. Rozmach

[1]) Koncert skrzypcowy Szymanowskiego był wykonany w ubiegłym sezonie w Paryżu na jednym z koncertów Konserwatorjum.

i tęsknota, bogactwo brzmienia masowego i barwność szczegółów mienią się w orkiestrze, która wymownie djaloguje z partją skrzypcową, nigdy jednak nie stając się jej echem; jest to prawdziwy djalog w którym dwie myśli, nawet gdy obracają się około siebie lub łączą się we wspomnieniach, utrzymują się na niebywałych wysokościach... Kochański (który wykonał koncert Szymanowskiego)... jest mistrzem w całej tego słowa sile..."

Oeuvre z dn. 17. VI. b. r. (podp. Raoul Brunel).

„Honory wieczoru należą się Szymanowskiemu... którego koncert jest istotnie dziełem pierwszorzędnem, równie śmiałym — równie bogatym w pomysły rytmiczne i instrumentalne jak współczesne utwory rosyjskie — posiadając przytem urok melodyjny i łaciński smak eleganckiej linji..." „Młynarski dyrygował chórami i orkiestrą naszej Akademji z powagą i sprężystością... jest to wielki kapelmistrz..."

Le petit Parisien z dn. 16. VI. b. r. (podp. Fernand le Borne).

„Sukces p. Młynarskiego był znaczny i bardzo zasłużony. Dyrygował on równie świetnie pierwszą część koncertu jak tańce. Fragment z opery Melcera: Protesilas i Leodamja spotkał się z bardzo przychylną oceną publiczności... Utworem najkapitalniejszym był koncert skrzypcowy Szymanowskiego, wykonany przez wielkiego wirtuoza Pawła Kochańskiego..."

Temps z dn. 16. VI. b. r. (podp. Th. Lindenbaum).

„Ten pierwszy przegląd muzyki polskiej pozwala nam wróżyć o jej szybkim w przyszłości rozwoju ze znamieniem pierwiastów, tak już widocznych w dziełach wczorajszych..."

„E. Młynarski... prowadził te różnorakie utwory z przenikliwem zrozumieniem ich stylu i ich oryginalności..."

Wszystkie pisma odzywały się mniejwięcej w tym samym tonie; „Comedia" w dwóch numerach podała obfity materjał objaśniający oraz illustracyjny. Program Festiwalu — ozdobiony na okładce kolorowym rysunkiem Z. Stryjeńskiej oraz licznemi podobiznami kompozytorów polskich — wygląda wspaniale.

SPRAWOZDANIE Z KSIĄŻEK.

Z badań nad melodją.

Ernst Toch: Melodielehre, Berlin s. a., „Max Hesse's Handbücher", t. 69.

Kwestja melodyki dotychczas bardzo mało była poruszana przez teoretyków muzycznych; zajmują się nią wprawdzie Rieman, Büssler, Leichtentritt i in., lecz poświęcają jej niewiele tylko miejsca w swej ogólnej nauce o formach. Ornamentalne pierwiastki zajmują R. Lacha w „Ornamentale Melopöie", Kurth zaś w swej pracy „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" zajmuje się tylko melodyką linearną w dziełach Bacha (ze stanowiska kontrapunktu).

Toch patrzy na tę kwestję ze stanowiska analogji między wrażeniami słuchowemi a wzrokowemi. Trzem rodzajom wrażeń wzrokowych: linji, płaszczyzny i barwy, odpowiadają w świecie akustycznym linearne wrażenia czyli melodja, harmonja i barwa dźwięku. Podobnie jak do powstania płaszczyzny potrzebne są przynajmniej trzy przecinające się linje proste, tak do powstania harmonji konieczne są trzy różne od siebie, równocześnie brzmiące tony; zaś pojęciu kąta, który jest czemś pośrednim między linją a płaszczyzną odpowiada pojęcie interwału pośredniczącego między tonem a harmonją. — Jeżeli chodzi o definicję melodji, to nie wystarczy powiedzieć, że jest to kolejne następstwo tonów. Takie następstwo daje nam dopiero linję wysokości tonów, w której trudno nawet rozpoznać daną melodję. Czynnikiem bardzo ważnym, bo wlewającym życie do melodji, jest rytm. Powiemy więc, że melodja jest następstwem tonów

różnych co do wysokości dźwięku i rytmu. Te dwa zasadnicze elementy melodji rozpatruje Toch oddzielnie. Linję melodyjną jako taką dzieli na dwie kategorje, odpowiadające w świecie wzrokowym linji prostej i linji krzywej, falistej. Najprymitywniejszym rodzajem melodji jest ta która graficznie da się przedstawić jako linja pozioma. Oznacza ona powtarzanie jednego i tego samego tonu, przyczem jednak bardziej skomplikowane środki rytmiczne i harmoniczne muszą zastąpić ten brak ruchu w samej melodji. (Przykłady: pieśń Corneliusa „Ein Ton"; Beethovena: Marsz żałobny z sonaty As dur op. 26; VII symfonja). — Ważniejszą jednak i wydatniejszą jest melodja odpowiadająca linji prostej nachylonej pod pewnym kątem do poziomu. Jest te gama wznosząca się (Chopin: Mazurek B dur) lub opadająca, oczywiście niekoniecznie zaczynająca się od toniki. W kształtowaniu takich melodyj gamowych obok należytej rytmiki i harmonizacji, bardzo ważnym czynnikiem jest dalsze prowadzenie ich po skończonej gamie. Przez to dopiero otrzymuje dany motyw gamowy swoje uzasadnienie i znaczenie w całości myśli muzycznej.

Drugą kategorję stanowi melodja, przedstawiająca się jako linja falista, na którą składają się obie poprzednie formy, a więc wznosząca się i opadająca prosto. Linja falista w ściślejszem znaczeniu porusza się małemi, przeważnie więc sekundowanemi krokami w dół i w górę, nie oddalając się zbytnio od przeciętnego poziomu. Taką formę spotkamy przedewszystkiem w serenadach, barkarolach, gondolierach, a więc w utworach naśladujących ruch fal; następnie w pieśniach ludowych i kościelnych. Widzimy ją też u Beethovena w pobocznym temacie sonaty Waldszteinowskiej: w nowszej również muzyce w „Palestrynie" Pfitznera (opera).

Daleko większe znaczenie i zastosowanie w melodji ma linja falista w szerszem znaczeniu czyli t. zw. wielka linja. Polega ona na ciągłem wznoszeniu się i opadaniu linji melodyjnej, która pod koniec całej melodji (i to raz tylko) stopniowo osięga swój punkt kulminacyjny, poczem szybko następuje zakończenie (budowa dramatu). Jednym z najlepszych przykładów tego stopniowego wznoszenia się do punktu kulminacyjnego jest I akt „Palestryny" Pfitznera. Prawo to dające się zaobserwowść już w 8-mio taktowych tematach klasycznych (Sonata Kreutzerowska) tem wyraźniej występuje u romantyków, w pierwszym rzędzie u Chopina (Mazurek a moll. Op. 17). W wielkich formach sonatowych, każda z trzech części ma swój punkt kulminacyjny, nad wszystkiemi jednak góruje punkt najwyższy w kodzie (n. p. Brahms: kwartet smyczkowy c moll. Op. 17).

Wbrew temu wymaganiu, aby punkt najwyższy był tylko osiągnięty, znajdziemy w wielu utworach dwukrotnie jego powtórzenie wraz z całą frazą, w której się znajduje — jest to jednak zwykle tylko celowy zwrot retoryczny dla wywołania patosu (Chopin: Op. 9. Nr. 2, nokturn). Jeżeli chodzi o szczegóły budowy takiej linji melodyjnej. to tu obowiązuje prawidło: po dłuższym ruchu stopniowym w jednym kierunku następuje skok w kierunku przeciwnym, albo odwrotnie. To nazywa Toch elastycznością melodyjną z którą w parze idzie elastyczność rytmiczna. Wraz ze zmianą rodzaju ruchu następuje zmiana rytmu i to w ten sposób zwykle, że skokom odpowiadają dłuższe, mniejszym interwałom krótsze nuty. Ruch nie musi tu być bynajmniej jednostajny, co wywołałoby pewną sztywność w melodji, owszem postęp stopniowy może być wstrzymywany i przerywany, a większe skoki mogą być dzielone na mniejsze (Mazurek B dur). Interesującemi są nieraz motywy poprzedzające jakiś skok; jest to albo kilkakrotne powtórzenie tonów (Mozart symf. g moll) albo motyw w formie obiegnika (Chopin: Nokturn Es dur). Ma się tutaj wrażenie, jakby rozpędzanie się do skoku.

Zupełnie osobne miejsce zajmuje inny rodzaj melodji, t. zw. melodje harmoniczne. Powstaje ona w czasie, gdy wielogłosowość do szczytu doprowadzona przez Bacha ustępuje miejsca nowemu swobodnemu stylowi instrumentalnemu, zapoczątkowanemu przez włoskich i niemieckich symfonistów. Zwłaszcza Haydn ma duże znaczenie jako twórca melodyki instrumentalnej

opartej na tonach trójdźwięku. Obok Haydna w dużym stopniu stosuje ją Mozart, Beethoven i Schubert, zarówno w pieśniach jak i w utworach intrumentalnych. Jednym z najpotężniejszych tematów harmonicznych jest bez wątpienia temat z „Eroiku" Beethovena, obok którego można jedynie zestawić temat „Tuba mirum" z „Requiem" Mozarta. Wogóle tematy takie zawsze są wyrazem siły, męskości i energji, w przeciwieństwie do tematów pełnych nut obcych, które wnoszą do melodji pierwiastki bardziej kobiece, uczuciowe. Znaczenie tych ostatnich dla melodji jest bardzo duże. Zwłaszcza Wagner do mistrzostwa doprowadza stosowanie opóźnień w melodji, i to najwięcej w swych dziełach późniejszych; wprowadza ją wszędzie tam, gdzie chodzi o treść erotyczną.

Najprostszym rodzajem nut obcych są nuty przejściowe, które wypełniają przestrzeń między tonami akordu. Powstaje w ten sposób skala. która niczem nie różni się od omawianej już melodji gamowej, zwłaszcza jeżeli nuty przejściowe co do wartości są identyczne z nutami akordu. Wyraźniej występuje ich charakter przejściowy wtedy, gdy jako małe wartości, wsunięte są tylko między metrycznie akcentowane tony akordu. Równie często używane są w melodji nuty zamienne (Mozart, Beethoven).

Ważnymi środkami w tworzeniu melodji są: 1. powtarzanie jednego albo kilku tonów na tym samym stopniu, przyczem rytm zwykle jest dosyć ożywiony, a harmonja pozostaje bez zmiany; 2. przerywanie melodji, tematyczną t. zn. istotną dla danej melodji pauzą i to przeważnie na mocnych, akcentowanych częściach taktu. Zwłaszcza charakterystyczną jest taka pauza na początku taktu, jak n. p. w trzeciej części sonaty f moll (Appasionata) Beethovena. Najwspanialszy przykład powtórzeń i pauz zarazem znajdziemy w „Eroice", gdzie pauzy na mocnych częściach taktu, zestawione obok powtarzanych ciągle akordów, tworzą doskonały środek wyrazu („viel sprechende Pausen"). Osobnym rodzajem powtórzeń jest ciągłe powracanie do jakiegoś jednego tonu (zwykle do toniki lub dominanty) co Toch nazywa „Melodischer Stützpunkt" (Bach: Inwencja f dur).

Jak powiedzieliśmy, rytm i linja melodyjna stanowią razem istotę melodji. Zdarzają się jednak wypadki, że sam rytm bez linji melodyjnej znajduje się nawet w formach artystycznych muzyki, a miejsca takie wykonywane są zwykle przez różne rodzaje instrumentów perkusyjnych (Lohengrin). Właściwe znaczenie rytmu w melodji polega na powtarzaniu jakiegoś jednego lub dwóch motywów rytmicznych, i to w trojaki sposób: 1. rytmy równe: a) albo jeden motyw powtarza się (a, a, a, a,), b) albo 2 motywy powtarzają się po sobie, jednak bez przeplatania się wzajemnego a, a, b, b,); 2. rytmy równoległe: dwa lub więcej rytmów występuje naprzemian: a, b, a, b,; 3. rytmy chiastyczne: jest to najmniej częsty rodzaj łączenia rytmów, odpowiadający rymowi wiersza: a, b, b, a

Praca Tocha, napisana przystępnie i pouczająco, jest pracą teoretyka i praktyka w jednej osobie (Toch jest jednym wybitniejszych kompozytorów niemieckich z najmłodszej generacji). Zestawienie melodji z linją, muzyki z rysunkiem. nie jest ową — jak R. Wagner pisze — „blos eine Redensart", spotykaną często w pracach pseudonaukowych. Jest to tylko metoda. Po Tochu spodziewamy się zapowiedzianej „Stylistyki melodyjnej" (dyssertacja heidelberska). Praca omówiona powyżej jest dobrą zapowiedzią.

H. Kasparek, Lwów.

Wiadomości bieżące.

Niemiły incydent podczas pobytu wycieczki Jugosłowiańskiej. W imię zasady: „audiator et altera pars" znamienny na prośbę krakowskiego biura koncertowego E. Bujański następujące nadesłane nam wyjaśnienie:

Z powodu ukazania się w dwóch pismach krakowskich niezgodnych z prawdziwym stanem rzeczy notatki o incydencie jaki miał miejsce podczas koncertu „Echa" w dniu 1 bm. uważamy za obowiązek i w imię prawdy podać odpis głównej treści listu do prezydjum komitetu ks. rektora dr. K. Zimmermana, a który jasno wyjaśnia, kto ponosi wyłączną winę za niemiły ten incydent:

Od chwili wejścia z nami w prozumienie delegata Tow. „Echa“ p. Filipczyka w sprawie wynajmu sali Starego Teatru na koncert w dniu 1· bm. zwracaliśmy uwagę, aby Tow. „Echo“ zarezerwowało dla chóru „Obilić“ 130 miejsc i celem uchronienia „Echa“ od strat materjalnych dostawiliśmy możliwą ilość dodatkowych krzeseł na sali i galerji włącznej ilości 165 krzeseł.

Tymczasem — jak się okazało — Tow. „Echo“ rozprzedało wszystkie miejsca, a więc i dostawne i tem samem wykluczyło możność pomieszczenia na sali 130 członków chóru jugosłowiańskiego „Obilić“, albowiem wobec dostawienia wyżej wspomnianej ilości krzeseł ponad normę ustaloną przez komisję policyjno-budowlaną, było wprost fizyczną niemożliwością pomieszczenia gości jugosłowiańskich nawet stojąco.

Dodajemy, że chcąc ratować sytuację, oświadczyliśmy gotowość wobec p. dr. Vilima Francica, odstąpienie dla chóru jugosłowiańskiego (który na koncert swój w dniu 31 bm. zarezerwował dla członków chóru „Echa“ miejsca siedzące na sali) gabinetu artystów, na co jednakże p. dr. V. Francic się nie zgodził, skoro Tow. „Echo“ nie zechciało zarezerwować miejsc na sali.

Odpis niniejszego listu przesłaliśmy również p. dr. Vilimowi Francicowi, członkowi komitetu dla przyjęcia Jugosłowian w Krakowie.

W końcu zaznaczamy, że sprzedażą biletów zajmowało się Tow. „Echo“ we własnym zarządzie, wobec czego nie byliśmy w prawie rezerwować jakichkolwiek miejsc.

Krakowskie Biuro Koncert. E. Bujański.

Na tem sprawę incydenta „Echa“ z jugosłowiańskim chórem „Obilić“ zamykamy

Redakcja,

*

Auer Leopold wybitny wirtuoz i pedagog, prof. petersburgskiego Konserwatorjum przedrewolucyjnego mieszka obecnie w New - Yorku i w kwietniu obchodził 80 letnią rocznicę. Na koncercie z tego powodu urządzonym wzięli udział: Józef Hofmann, Rachwoninoff, Gabritowicz, Joscha Heifetz, Zimbalist i inni.

*

Kuzewicki dyrygował w Londynie koncertem poświęconem pamięci *Skrjabina.*

*

Amerykański humor wisielczy. Pewien fabrykant fortepianów w Ameryce, czując że godzina śmierci się zbliża zapowiedział w testamencie żeby go pochowano ... w je'nym z fortepianów jego fabrykacji.

Jeśli kontrabasiści pójdą za jego przykładem to jeszcze półbiedy, ale co będzie jeśli np; fabrykant fletów zechce tak samo być pochowanym.

Rytmika Dalcroze'a — szkoła Franciszki Kutnerówny — ze współudziałem Krystyny Stainwender, b. prof. Konserwatorjum i teatru Królewskiego w Sztutgardzie, b. Dworu Wirtemberskiego, teatru w Hanowerze, Instytutu des Hautes Etudes Musicales w Brukseli

Program szkoły: 1. Dwuletni kurs pedagoczny. Rytmika, plastyka, technika ciała, taniec, solfeż improwizacje. 2. Kursy dla amatorów pań i panów na poszczególne przedmioty 2 razy tygodniowo. 3. Kursy plastyki scenicznej indywidualnie i zbiorowo dla tancerzy, artystów dramatycznych itd. 2 razy tygodniowo. 4. Kursy dla dzieci od 5 lat i młodzieży 2 razy tygodniowo.

Ceny: Kurs pedagogiczny 14 godz. tygodniowo, rocznie 600 zł.; kurs dla amatorów i artystów 3 godz. tygodniowo, rocznie 200 zł.; kurs dla dzieci a) młodszych 2 godz. tygodniowo rocznie 160 zł., b) starszych, 3 godz. tygodniowo rocznie 200 zł. Opłata za 2 miesięczny kurs pedagogiczny od 20 kwietnia do 20 czerwca — 150 zł. Niezamożnym ustępstwa. Przy wstąpieniu do Szkoły obowiązuje wpisowe 10 zł. Kancelarja Szkoły otwarta od września codzień od 4—6 godz.

Regulamin Szkoły: Kursy trwają od 20 września do 1 czerwca. Zapisy obowiązują na przeciąg całego roku szkolnego. Kostjum obowiązujący: czarna tunika.

Pokazy. Uczennice kursu pedagogicznego są obowiązane do brania udziału we wszelkich występach publicznych Szkoły. Uczennice kursu pedagogicznego mogą brać udział we wszystkich

pozostałych kursach. Rodzice oraz goście mogą być obecni na lekcjach za uprzednim porozumieniem z Sekretarjatem Szkoły. Początek kursu pedagogicznego 20 kwietnia 1925 r. Zapisy we wtorki i piątki od 5 do 6½ godz.

Dyplomy. Szkoła wydawać będzie dyplomy w porozumieniu z twórcą metody Jaques-Dalcroz'mem, który stale kursy będzie wizytował.

Kursy Rytmyki, Techniki Ciała, Plastyki, Tańca, Solfeżu. Improwizacji. Warszawa, Mokotowska 73, m. 9 (Przy pl. Trzech Krzyży), Tel.: 130-68.

Zjednoczenie polskich Związków Spiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

ZWIĄZEK WIELKOPOLSKI.

NASZE ZJAZDY.

Sierpień	2	Okręg	10-ty	w Jaraczewie
„	2	„	14-ty	w Międzychodzie
„	9	„	3-ci	w Witkowie
„	9	„	4-ty	w Środzie
„	9	„	17-ty	w Janówcu
„	9	„	20-ty	w Nakle
„	16	„	16-ty	w Chodzieży
„	16	„	8-my	w Dobrzycy
„	16	„	11-ty	w Czempiniu
Listopad	8	Okręg	1-szy	w Poznaniu.

Zjazd Okręgu XIII. w Buku.

W niedzielę, 28 czerwca odbył się zjazd Okręgu XIII. w Buku. Udział w zjeździe wzięły następujące zespoły: Wolsztyn, Grodzisk, Zbąszyń, Nowawieś, Nowy Tomyśl (Chopin) i Rostarzewo. Mszą św. odprawił ks. misjonarz Rosa poczem ks. kanonik przemówił serdecznie do zebranych drużyn a specjalnie do miejscowego chóru „Harmonja" obchodzącego 40 rocznicę istnienia.

Po nabożeństwie przedefilowały towarzystwa śpiewackie oraz miejscowe organizacje przez nadzwyczaj pięknie przybrane miasto, udając się do ogrodu Kubickiego na otwarcie zjazdu i uroczyste zebranie.

W imieniu „Harmonji" wita śpiewaków i gości prezes drh. Brzeziński, poczem prezes okręgowy drh. Mądroch z Wolsztyna otwiera zjazd i uroczyste zebranie oddając przewodnictwo wiceprezesowi Zarządu Głównego drh. Kaczmarkowi. Sekretarz drh. Gorczak odczytuje sprawozdanie z 40 letniej działalności „Harmonji". Z sprawozdania podnieść należy, że „Harmonja" w ciągu 40 lat tylko 2 razy Zarząd odmieniała, jak również wytrwałość swych członków czynnych, z których 3 przez 40 lat bez przerwy śpiewa w chórze. Pod tym względem służyć mogą drh. drh. Nowak, Dokowski i Miński przykładem wszystkim druhom jak należy wytrwale stać przy sztandarze Koła. Po przemówieniu burmistrza p. Hollanda oraz delegatów bratnich zespołów udekorowano wymienionych druhów jubilatów medalami pamiątkowymi, poczem przewodniczący zakończył zebranie.

Po południu odbyła się próba generalna chórów ogólnych. Z powodu deszczu, który cały czas przepadywał rozpoczęto popisy z pewnym opóźnieniem.

Rozpoczęto chórem ogólnym, poczem kolejno występowały chóry mieszane klasy II, mieszane i męskie klasy I, oraz chóry żeńskie.

Chóry ogólne zaniedbane, tak pod względem organizacyjnym jak i artystycznym: śpiewał kto chciał i jak chciał. Brak było kontaktu między dyrygentem a śpiewakami. Zarząd Okręgu winien braki te usunąć. Próby generalne należy wyznaczyć przed południem i nie spocząć aż chór będzie jednolicie śpiewał: wymagać należy aby wszystkie drużyny pieśni ogólne należycie wćwiczyły i w komplecie stanęły na estradzie. Śpiewy zbiorowe to najważniejszy cel zjazdu.

Zawody chórów, posiadających częściowo bardzo dobry materjał głosowy dały następujący wynik:

a) chóry mieszane klasy II. Rostarzewo 17,0, Nowawieś 16,3, Bukowiec 9,7,

b) chóry mieszane kl. I. Zbąszyń 26,0, Wolsztyn 24,0, Grodzisk 22,0, Buk 20,3,

c) chóry męskie kl. I. Wolsztyn **27,7**, Zbąszyń 23,7, Grodzisk 22,7, Nowy Tomyśl (Chopin) 21,0, Buk 18,7,

d) chóry żeńskie Buk 20,0, Nowawieś 17,3

Pogadankę fachową przeprowadził drh. Lubierski, uzupełnioną przez drh. Maliszewskiego i Kaczmarka. Stwierdzono, że okręg nie posiada w dostatecznej mierze wykwalifikowanych dyrygentów i dlatego wykazuje słabe postępy. Na jakie trudności napotykają zespoły tego kresowego okręgu najlepiej ilustruje fakt, że do Zbąszynia dojeżdża dyrygent z Poznanin! Czy Kuratorjum Szkolne nie może do Zbąszynia przenieść nauczyciela z kwalifikacjami dyrygenta?

Ogłoszeniem wyniku i wspólnym śpiewem zakończono Zjazd o godz. 20.

Udział obywatelstwa słaby. Zauważyliśmy w ogrodzie obecność Ks. Kanonika Nizińskiego, Ks. dziekana Zakrzewskiego z Wolsztyna, pp. Niegolewskich i p burmistrza Hollanda.

Sędziowie:

I. Kaczmarek. R. Lubierski. J. Maliszewski.

P. S Organizacja szwankowała i to prawdopodobnie z tego powodu, że „Harmonja" dopiero 4 lata należy do Związku i dla tego nie ma jeszcze doświadczenia. W myśl uchwały Zarządu Gł. obchodzi się uroczyście następujące rocznice: 5, 25 i 50 letnie! Rozumiemy, że fatalne przeszkody krzyżowały najlepsze zamiary i spodziewamy się, że następny zjazd wykaże rezultaty usilnej pracy.

Zjazd Okręgu XIII w Mogilnie.

W Mogilnie nie urządzano dotąd nigdy zjazdów śpiewaczych. Pierwszy zjazd nowoutworzonego okręgu odbył się przy pięknej pogodzie i pozostawił bardzo miłe wrażenie. Zarząd Okręgu z bardzo czynnym i sympatycznym prezesem Seidlerem na czele zrobił wszystko, aby zjazd wypadł ku zadowoleniu braci śpiewaczej i publiczności. Szczere podziękowanie i uznanie wszystkich niech im będzie zapłatą.

Rano o godz. 9 wyruszył pochód wszystkich towarzystw miejscowych, drużyn śpiewaczych i gości do kościoła, by wysłuchać Mszy św W czasie cichej Mszy św. śpiewał chór kościelny Niestety śpiew wypadł bardzo słabo.

Po nabożeństwie udano się do domu imienia Ks. Patrona Wawrzyniaka na uroczyste otwarcie zjazdu. Przemawiali: prezes drh. Seidler, wiceprezes Zarządu Głównego drh. Kaczmarek, sekretarz powiatowy p. Ziółkowski w zastępstwie nieobecnego p. starosty, burmistrz miasta Mogilna p. Tyczewski oraz delegaci wszystkich Towarzystw. Wyróżniało się pięknie pomyślane przemówienie zastępcy władzy powiatowej. Starostowie powiatów Mogilno i Strzelno nadesłali telegramy z życzeniem pomyślności. Po zebraniu odbyła się próba chórów ogólnych, koncert orkiestry na placu Wolności i wspólny obiad.

Krótko po godz. 4 rozpoczęto popisy chórem ogólnym „Nasz Bałtyk", zakończono chórem ogólnym „Hej te nase góry".

Po pogadance fachowej ogłosił drh. Kaczmarek następujący rezultat zawodów:

chór męski: „Halka" Mogilno 21,3, chór kościelny Mogilno 17,3, Koło śpiewu Trzemeszno 16,0, „Harmonja" Strzelno 13,7, "Szarotka" Inowrocław 27,3 (gość z okręgu XIX);

chór mieszany: Tow. śpiewu Kwieciszewo 27,0, Koło śpiewu Trzemeszno 21,0, „Halka" Mogilno 19,3, „Harmonja" Strzelno 18,3, Szarotka" Inowrocław 27,3.

Nagrody honorowe otrzymały następujące zespoły: Kwieciszewo nagrodę miasta Mogilna,

„Halka“ Mogilno nagrodę okręgu XVIII, Trzemeszno nagrodę chóru „Halka“, Chór kościelny dyplom pamiątkowy.

Po przemówieniu prezesa okręgu i podziękowaniu wszystkim, którzy przyczynili się do przygotowania i uświetnienia zjazdu zakończono uroczystość odśpiewaniem „Roty“.

Zjazd zadowolił wszystkich uczestników, Nadzwyczaj miłe wrażenie sprawił młody chór wiejski z Kwieciszewa, którego głosy żeńskie śpiewały pięknie, czysto i całą duszą, inteligentnie oddając „Pieśń o orle“ Feliksa Nowowiejskiego.

Sędziowie:

I. Kaczmarek Ks. K. Klein T. Sobieski

Zjazd Okręgu XIX w Gniewkowie.

W niedzielę, dnia 5 lipca br. odbył się zjazd okręgu kujawskiego w starym grodzie Leszkowym w Gniewkowie. Na zjazd przybyły zespoły z Inowrocławia (Szarotka), Kruszwicy, Janikowa, Mątew, Szymborza, Gniewkowa (Paderewski i Dzwon), z Wierzchosławic, Niszczewic i Torunia (Dzwon). Nie wzięły udziału: *Inowrocław*(!!) (Moniuszko), Pakość, Bogucice, Jaksice, Złotniki, Łojewo, Szadłowice, Piechcin, Łąkocin, Góra, Tupadły i Tuczno.

Przed południem odbyło się powitanie drużyn i gości, nabożeństwo polowe i pochód przez miasto do ogrodu popisów śpiewackich. Na miejscu odbyła się sumienna próba pod kierownictwem dyr. okręgowego prof. Sobieskiego.

Z powodu ulewnego deszczu rozpoczęto zawody śpiewacze z opóźnieniem. Mieszany chór ogólny wykonał St. Wiechowicza „Z tamtej strony rzeki“ i „Śniło się Marysi“ a męski „Krakowiaka“ St. Moniuszki (z op. Rokiczana) na ogół poprawnie (za wolne tempo w pierwszej pieśni).

Zawody chórów dały następujące wyniki:

chóry mieszane: Inowrocław (Szarotka) 26,0, Gniewkowo (Paderewski) 22,6, Kruszwica 17,7, Gniewkowo (Dzwon) 17,3, Mątwy 17,0, Wierzchosławice 15,0, Szymborze 14,0, Niszczewice 11,0;

chóry męskie: Gniewkowo (Paderewski) 20,0, Inowrocław (Szarotka) 18,6, Kruszwica 17,3, Szymborze 16,3, Gniewkowo (Dzwon) 12,3, Wierzchosławice 11,0, Toruń (Dzwon) 27,6 (Zw. Pomorski).

Pogadanka fachowa wykazała, że okręg XIX posiada liczne i sympatyczne chóry wiejskie. Chóry te wykazują dobry materjał głosowy, mianowicie głosy męskie są naogół dźwięczniejsze i mniej surowe niż tenory i basy kół miejskich Że chóry te dziś znalazły ocenę niższą od niektórych zespołów miejskich, to powodem jest, że są to chóry bardzo młode lub też posiadające kierownika jeszcze nie dość rutynowanego.

Ogłoszenie wyniku i rozdanie nagród honorowych zakończyło zjazd. Nagrody honorowe otrzymały następujące chóry mieszane: Inowrocław, Kruszwica, Gniewkowo (Dzwon) i Mątwy oraz chóry męskie Paderewski i Szymborze. Chórowi „Dzwon“ z Torunia doręczono gwóźdź pamiątkowy do sztandaru.

Zjazd ucierpiał z powodu deszczu. Udział publiczności bardzo mierny. Miasto nie wysiliło się na przyjęcie śpiewaków.

Ujemne strony okręgu: Połowa chórów nie brała udziału w zjeździe. Czy w Gniewkowie są dwa chóry mieszane konieczne?

Sędziowie:

Kaczmarek Małek Marcinkowski

Z życia Kół.

Gąsawa. Z okazji poświęcenia sztandaru Koła Śpiew. w Gąsawie odbył się tamże zjazd bratnich towarzystw. Historyczne miasteczko przyjęło drużyny bardzo gościnnie. Zieleni w postaci kilkunastu girland nie zabrakło. Obie zaś strony ulic umajone dębiną i brzozą. Uroczystość rozpoczęto mszą św. w kościele paraf. Świetne kazanie w duchu śpiewaczym powiedział Ks. Proboszcz. Pienia na chórze wykonała „Lutnia“ z Damasławka p. bat. p. Maciejewskiego. Po uroczystym obiedzie i próbie chórowej, wymaszerowano na boisko „Sokoła“.

Popisy rozpoczął chór ogólny z utworem: „Po nieszporach przy niedzieli“ Stanisława Moniuszki. Brzmienia chóru dobre, jednak całość była oddana bez zrozumienia, brakło dynamiki i rytmyki. Natomiast popisy Kół były bardzo sympatyczne. Janówiec śpiewał „O ziemio ojców“ z werwą i akcentem. Żnin — Koło, dało nam Nowowiejskiego: „O polski kraju święty“, zaś Żnin — Cecylja Nowowiejskiego: „Oberek Ku-

jawski". „Lutnia" z Damasławka zaśpiewała „Wiązankę" Ponieckiego a gospodarz Zjazdu Koło-Gąsawa zanucił: „Do chat" Żukowskiego. Tu podpadły wdzięczne i miłe głosy sopranowe. Dodatkowo śpiewały poszczególne Koła wiele innych utworów. Z radością przyznać musimy, że to co poszczególne chóry nam dały, słuchaliśmy z prawdziwym zadowoleniem. Poszczególni dyrygenci zadali sobie dużo trudu, aby całość na tem nie ucierpiała. Inna rzecz, się ma z wartością muzyczną danych utworów. Trzeba systematycznie zacząć pracować w innym kierunku. Nie wolno nam narzekać na brak utworów. Mamy ich już bez liku, wołajcie po nie a dostaniecie, tylko porzucić te resztki „Liedertaflów itp." Naprzód trzeba iść. Uznanie należy się „Cecylji" ze Żnina, która zapoczątkowała, a mam tę błogą nadzieję, że za rok upajać będziemy się zupełnie innym programem.

Cześć Pieśni ! (b.)

Z ZWIĄZKU KIELECKIEGO.

OKÓLNIK NR. 11.

1) Połączone chóry Związku Kieleckiego wystąpiły na Zjeździe Śpiewaczym w Katowicach w pierwszym dniu popisów, t. j. w niedzielę 28 czerwca r. b. w parku Kościuszki po południu. Wykonane były pieśni ogólne ze Zjazdu Kieleckiego również pod batutą prof. Piotra Maszyńskiego.

2) Podane w okólniku Nr. 10 sprawozdanie kasowe prostuje się w ten sposób, że: T-wo

„Echo" Sosnowiec	wpłaciło	36.20 gr.
„Lira" Zawiercie	„	—.60 „
„Lutnia" Bobrowniki	„	—.50 „
„Lutnia" Zawiercie	„	—.50 „

3) Sprawozdanie kasowe ze Zjazdu w dniu 17 maja r. b. zostanie podane w najbliższych dniach, t. j. po powrocie zastępcy skarbnika z urlopu.

4) Do Sz. Druhów Dyrygentów zwracamy się z gorącą prośbą o przystąpienie do zbierania melodji ludowych, stosownie do odezwy Zarządu Związku z dnia 10 czerwca 19 5 r. umieszczonej w niniejszym numerze „Przeglądu Muz".

5) Uwadze T-w polecamy „Poradnik dla chórów amatorskich", zawierający: Wskazówki do dyrygenta, naukę czytania nut i wskazówki repertuarowe. Cena 1.80 gr. z przesyłką. Wysyłamy bezzwłocznie po otrzymaniu należności.

ZARZĄD.

OKÓLNIK NR. 12.

Do Towarzystw Śpiewaczych województwa Kieleckiego.

1. Na załączonym proteście w sprawie rewizji Traktatu Wersalskiego należy pod tekstem wypisać nazwę T-wa i miejscowość oraz ilość członków. Wystarczy podpis prezesa i sekretarza oraz pieczęć T-wa.

Poza tem pożądanem jest, ażeby na tymże egzemplarzu protestu podpisane były wszystkie T-wa i instytucje społeczne znajdujące się w danej miejscowości. Zwrot wypełnionych protestów do tut. Związku winien nastąpić do dn. 7 lipca br.

2. Załączone odezwy w sprawie zbierania melodji ludowych prosimy doręczyć wszystkim znanym osobom, któreby mogły być zainteresowane powyższą sprawą. Zarząd.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu